

DOMENICO CHIODO

*La retorica del dolore nei sonetti in morte  
di Porzia Capece<sup>1</sup>*

---

Abstract in arrivo.

---

Nel 1935, pubblicando le sue *Varietà di storia letteraria e civile*, al futuro senatore Benedetto Croce toccò in sorte di fare una cosa che già in un'altra, ben più grave, occasione gli era occorso di fare: fece autocritica. La questione riguardava la canzone in morte della madre composta da Giovan Battista Marino<sup>2</sup>: nel 1929, nella prima edizione della *Storia dell'età barocca in Italia*, ne aveva fatto un emblema di poesia «affettuosa», ovvero direttamente ispirata dagli affetti, dalle «percosse della vita», e in quanto tale sostanzialmente estranea alla musa affettatamente letterata del poeta barocco: in tale canzone, sosteneva Croce, «egli disdegna luccicori e bagliori, tutto chiuso nel suo cordoglio», e anzi in essa avvertiva addirittura «un'insolita povertà di espressione, un certo che d'impacciato e strascicato, quasi compenso ai tanti suoi versi agili, sonanti e lussureggianti»<sup>3</sup>. A distanza di anni, sempre ribadendo il proprio giudizio sul Marino come «il più 'libresco' degli scrittori», in quanto «non inventò mai una forma di suo, e sempre

---

<sup>1</sup> Propongo qui, in attesa della pubblicazione dei relativi atti, il mio intervento alla giornata di studio in occasione del cinquecentesimo anniversario della nascita di Bernardino Rota, organizzata a Napoli il 18 dicembre 2009 nei locali dell'Accademia Pontaniana da Mauro Gambini Vera d'Aragona.

<sup>2</sup> Si tratta della canzone XIV della *Seconda parte* delle *Rime* nell'edizione 1602; la si legge ora in G.B. MARINO, *La Lira*, a cura di M. SLAWINSKI, Torino, Res, 2007; vol. I, pp. 390-396.

<sup>3</sup> B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929, p. 331.

pettinò, lisciò e infronzolì quelle già trovate», riconobbe invece che anche per la canzone in morte della madre Marino «ebbe bisogno di un modello letterario»<sup>4</sup>, che gli parve di individuare nella canzone di Celio Magno *In morte del signor Marc'Antonio Magno suo padre*<sup>5</sup>.

Non è questa l'occasione per discutere la dubbia fondatezza<sup>6</sup> dell'accostamento operato da Croce a fronte della ben più ricca tradizione cinquecentesca di poesia del dolore funerale; è interessante però ricordare i termini con cui il senatore confermò il suo primo giudizio sulla canzone mariniana, «commossa e affettuosa come nessun'altra delle sue liriche, e insolitamente scevra di arguzie e quasi disadorna»<sup>7</sup>. La retorica del dolore, stando dunque a tali considerazioni, dovrebbe rifuggere dall'ornato, quasi che l'uso dei tropi divenga indizio di insincerità, di una ponderazione contraria all'immediata espressione della piena degli affetti, quasi che l'esercizio di stile non possa accompagnarsi alle lacrime, che queste debbano prorompere anche sulla carta in modo più spontaneo e istintivo, non mediato dalla consuetudine all'ornamento retorico del discorso. La contingente osservazione crociana relativa a Giovan Battista Marino presuppone una sorta di comune sentire in cui è espresso un più generale giudizio sull'effusione letteraria del dolore: tanto più avvertito come sincero e in grado di muovere gli affetti del lettore quanto più, almeno in apparenza, disadorno e privo di eleganza espressiva. Considerato in chiave psicologica, da un lato l'esercizio dello scrivere pare inadeguato in una contingenza funebre, come se esso comportasse un distacco, una mediazione che diventerebbe indizio di un'insufficienza sentimentale: appartenendo la scrittura letteraria alla sfera della finzione, praticarla in un'occasione tanto grave come la scomparsa di un genitore, o di un

---

<sup>4</sup> ID., *Varietà di storia letteraria e civile*, Bari, Laterza, 1935, p. 108.

<sup>5</sup> La si legge in *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustiniano*. In Venetia, Presso Andrea Muschio. MDC. alle pp. 9-13; *incipit*: Sorgi de l'onde fuor pallido e mesto.

<sup>6</sup> Il presupposto sta nel parallelo tra l'ottava e nona strofa della canzone del Magno e la quinta e sesta di quella del Marino, ovvero, nei rispettivi testi, il momento del trapasso e dell'ultimo addio ai figli e al poeta in modo particolare. Benché si possa ritenere certo, considerati i suoi rapporti con la famiglia veneziana, che il Marino conoscesse la canzone del Magno, non bastano certamente alcune consonanze lessicali a fondare un rapporto di diretta imitazione, tanto più che la struttura stessa della canzone mariniana (nove stanze di ventidue versi l'una, tutti endecasillabi, più un congedo di nove versi) si pone con tratti di assoluta originalità, oltre che come *unicum* nella sua produzione e anche rispetto alle consuetudini compositive del periodo, ormai decisamente più orientato verso strutture strofiche molto più agili.

<sup>7</sup> B. CROCE, *Varietà di storia letteraria e civile*, cit., p. 108.

figlio o del coniuge risulterebbe atto veramente inopportuno. D'altro canto, però, si potrebbe sostenere che per quanti realizzano il meglio di sé nell'atto dello scrivere non possa esservi omaggio più sincero e appassionato verso la persona amata che la composizione *in funere*, né a tale omaggio osta il fatto che soltanto grazie ad essa il superstite possa riuscire a compiere quella ricostituzione e riconquista del proprio io che è il passo necessario a superare lo schianto prodotto dal dolore della perdita.

Anche in questa circostanza, alla fin fine, non può che valere la massima che vuole che del mondo siano vari gli appetiti, e le vicende parallele di due poco noti letterati del primo Cinquecento lo possono dimostrare esemplarmente: alla morte del figlio Ippolito, Niccolò Amanio compose la canzone *Queste saranno ben lagrime ...*, che è il brano poetico suo migliore, il più lodato dai contemporanei e forse il solo che ha evitato il pieno oblio del suo nome<sup>8</sup>; Antonio Mezzabarba, autore di versi molto apprezzati tanto dal Bembo quanto dall'Aretino e di un volume di rime che ebbe un luogo non disprezzabile nelle vicende della lirica cinquecentesca<sup>9</sup>, alla morte della figlia smise completamente l'uso della penna, annichilito da tanta sciagura. Il dolore che riduce al silenzio non ha necessariamente la palma della maggiore intensità; né può stupire il fatto che la memoria dei modelli letterari permanga anche nella mente di un poeta momentaneamente sconvolto da un grave lutto. Sulla sincerità e l'intensità del dolore che sconvolse Berardino Rota nell'occasione della morte della moglie Porzia Capece non sussiste il più piccolo dubbio, che sarebbe comunque fugato dalle numerose testimonianze contemporanee quand'anche non si volesse prestare fede ai lamenti espressi in tanti versi sia latini sia volgari, e sinteticamente compresi nel motto *MORS UNA DUOBUS*. Al poeta napoletano tuttavia la sciagura, anziché togliere voce e ispirazione, produsse una sorta di paranoia, un'ossessione della scrittura poetica che lo rese oltremodo facondo e produttivo; anzi, ne determinò un impegno, anche di realizzazioni editoriali, che rende la sua vicenda senz'altro singolare nella tradizione della poesia dettata da eventi luttuosi: nel suo caso la retorica del dolore non si esaurisce nella composizione di singoli brani, come potrebbero essere la tredicesi-

---

<sup>8</sup> La canzone si legge nella moderna riedizione della prima antologia cinquecentesca di *rime di diversi: Rime diverse di molti eccellentissimi autori* (Giolito 1545), a cura di F. TOMASI e P. ZAJA, Torino, Res, 2001, pp. 37-39.

<sup>9</sup> Cfr. ora A. MEZZABARBA, *Rime*, a cura di C. PERELLI CIPPO, Torino, Res, 2010.

ma egloga delle *Pescatorie*<sup>10</sup> o la quarta *silva*<sup>11</sup> o i sonetti composti nelle settimane successive all'evento luttuoso; essa si sviluppa come un elaborato progetto letterario di cui la pubblicazione dei sonetti in morte della moglie non è l'unico episodio. Nel suo caso insomma l'effusione patetica, l'accurata espressione del dolore lasciano il campo alla volontà di erigere un monumento funerario, oltre che nella solidità della pietra, anche nella più duratura carta stampata, facendo del proprio cordoglio materia di creazione artistica, sia in veste poetica sia in veste impresistica, attraverso la trasformazione del proprio palazzetto di campagna in una sorta di tempio alla memoria di Porzia, celebrata in una serie di imprese affrescate sulle pareti del palazzo e di cui fornirà la descrizione Scipione Ammirato nel proprio dialogo *Il Rota ovvero dell'imprese*<sup>12</sup>.

Il nome di Scipione Ammirato introduce senza meno alla pubblicazione dei *Sonetti del S. Berardino Rota in morte della S. Porzia Capece sua moglie*, che quegli annotò in un commento che è parte essenziale, e quantitativamente preponderante, dell'opera. La data della pubblicazione è il 1560, ed è una data importante per la storia editoriale del libro di poesia, dopo che nel 1558 era uscita la *princeps* delle *Rime* di Giovanni della Casa. Già in altre occasioni ho anzi proposto di assumere tale data come «spartiacque emblematico tra l'esercizio lirico del primo e del secondo Cinquecento»<sup>13</sup>: con la pubblicazione delle *Rime* di Bernardo Cappello e di Bernardo Tasso, che seguono appunto nel 1560 quelle del Casa, giungono a stampa gli esiti più alti nelle due forme di raccolta lirica individuale che occuparono la scena editoriale nella prima metà del Cinquecento, il modello dell'autobiografia spirituale in versi e quello della varietà tematica e retorica a imitazione

---

<sup>10</sup> Così scrive l'Ammirato nell'*argomento* dell'egloga: «Questa egloga fu fatta dal Signor Berardino al tempo dell'altre sotto il nome di Telgone, il quale piangea la sua morta Alcea: poi, essendogli morta la sua dolcissima et onoratissima moglie, e cambiati non senza proposito i nomi et accresciuta in molte parti e mutato l'ordine, sotto il nome di Berino piange Pocilla». Cfr. B. ROTA, *Egloghe pescatorie*, [a cura di D. CHIODO], Torino, Res, 1990, p. 101.

<sup>11</sup> Si tratta appunto del compianto per *Portia*: si veda B. ROTA, *Carmina*, a cura di C. ZAMPESE, Torino, Res, 2007, pp. 158-159.

<sup>12</sup> Del dialogo e delle invenzioni impresistiche del Rota si è diffusamente occupato Guido Arbizzoni nel secondo capitolo (*Imprese e poesia nel Rota di Scipione Ammirato*) del volume da lui dedicato alla letteratura delle imprese: G. ARBIZZONI, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Roma, Salerno, 2002.

<sup>13</sup> Cfr. D. CHIODO, *La musa in liorea: le Rime di Luca Contile*, in *Luca Contile da Cetona all'Europa*, a cura di R. GIGLIUCCI, Manziana, Vecchiarelli, 2009, p. 2.

degli antichi oltre che del Petrarca; entrambe a quel punto si possono dire esperienze ormai concluse, e un'ulteriore riprova è data dalla bizzarra strategia editoriale seguita da Ludovico Paterno, verseggiatore peraltro piuttosto dozzinale, che, appunto nel 1560, diede fuori due ponderosi volumi di versi: il primo, ovvero le *Rime*, noto anche come *Il nuovo Petrarca*, replica, quasi parafrasando sonetto per sonetto, il canzoniere petrarchesco, anche nella divisione «in vita» e «in morte» di «madonna Mirtia» e con l'aggiunta finale di *Trionfi* in terza rima; il secondo, *Le nuove fiamme*, ripropone, nella divisione in cinque libri, la ripartizione per generi e quell'imitazione delle forme liriche latine classiche e umanistiche (*elegiae*, *eclogae*, *epigrammata*, *lusus pastorales*, *naeniae*, *tumuli*) che era stata il nocciolo essenziale della proposta lirica antibembiana, riservando tra l'altro al Rota 'pescatorio' un omaggio che lo dichiara «secondo» soltanto al Sannazaro<sup>14</sup>.

Accanto a queste pubblicazioni che segnano la fine di una stagione poetica, se ne pongono altre che paiono invece introdurre a quella nuova, che avrà il suo esito più alto nell'opera tassiana. Lo studioso della storia letteraria è uso a pensare alle *Rime* tassiane nella sistemazione proposta dal Solerti, oppure, con migliore cognizione di causa, alla suddivisione tematica della raccolta in rime amorose, encomiastiche e sacre; in realtà l'immagine del libro delle rime tassiane per i contemporanei fu soprattutto quello della edizione Osanna del 1590, il cui aspetto più vistoso era costituito dal vasto apparato di commento, di auto-commento, che attorniava i testi poetici. Tale aspetto grafico da un lato richiamava le pubblicazioni cinquecentesche del Petrarca con le «esposizioni» dei commentatori, dall'altro contribuiva a riaffermare, riprendendo le esperienze di scuola ficiniana di fine Quattrocento, il carattere sapienziale e filosofico dell'espressione lirica. Anticipata dai *Cento sonetti* di Anton Francesco Raineri con le annotazioni del fratello Girolamo pubblicati a Milano nel 1550<sup>15</sup>, la novità editoriale

---

<sup>14</sup> Questi i versi dalla II egloga delle *Marittime*: «Attio de' nostri pescator fu il primo, / Rota il secondo, il dirò pur con pace / De gli altri tutti, il terzo hogg'io m'estimo».

<sup>15</sup> Cfr. A.F. RAINERI, *Cento sonetti. Altre rime e pompe. Con la brevissima esposizione di Girolamo Raineri*, a cura di R. SODANO, Torino, Res, 2004; la stampa, a Bologna presso il Faelli nel 1543, della *Dichiaratione fatta sopra la seconda parte delle Rime della Divina Vittoria Collonna Marchesana di Pescara*, a opera di Rinaldo Corso, si presenta con caratteristiche sostanzialmente diverse: non una raccolta di testi poetici accompagnati da commento, ma una pubblicazione, la *Dichiaratione* appunto, in cui i testi poetici compaiono piuttosto come l'indispensabile riferimento all'opera edita, che è invece *in primis* il commento.

del libro di poesia in cui la parte prosastica di commento finisce per essere, almeno quantitativamente, preponderante ha i propri modelli proprio nel 1560: le *Rime* di Luca Contile, commentate da Francesco Patrizi e Antonio Borghesi, e i *Sonetti* del Rota annotati da Scipione Ammirato. Queste due ultime pubblicazioni sono dunque da considerare prodotti editoriali d'avanguardia a prescindere dai diversi esiti poetici, ben scarsi nella produzione contiliana, considerevoli in quella del Rota. Un'altra analogia tra le due raccolte è costituita dalla volontà ordinatrice dei due autori: la prima parte della raccolta contiliana, dedicata a Giovanna d'Aragona, è costituita di cinquanta sonetti poiché cinquanta furono i giorni in cui il letterato senese fu ospite della dama nella corte ischitana; trentasei avrebbero dovuto essere i sonetti dedicati dal Rota alla moglie, deceduta all'età di trentasei anni. Tuttavia nel Rota, fortunatamente, la volontà ordinatrice, il progetto letterario, si scontrò con la piena degli affetti, con quella passione amorosa che si traduceva in linguaggio poetico; e così, come ci informa l'Ammirato al termine del proprio contributo, «tra lo spazio che queste tale annotazioni stavano sotto la stampa, il Signor Berardino tuttavia giva scrivendo e dettando alcune cose per isfogare l'infinito suo dispiacere et affanno»: ai trentasei sonetti annotati altri quindici se ne aggiunsero, liquidando, in virtù dell'afflato sentimentale, il preordinato disegno di una meccanica corrispondenza del loro numero con gli anni dell'amata Porzia.

Nella tensione tra l'espressione accorata e immediata del proprio dolore (nella dedicatoria indirizzata al Caro l'Ammirato dice che «queste poche rime» sono state «da lui quasi dettando composte») e la volontà di tradurla in progetto letterario si snoda quel percorso poetico che dai *Sonetti in morte* del gennaio del 1560 giungerà alla fine dello stesso anno al canzoniere «in vita e in morte» di Porzia<sup>16</sup>, in cui la rassicurante architettura del modello petrarchesco e bembiano quasi serve a neutralizzare le punte più acute dell'enfasi poetica. Già l'Ammirato, sempre nella dedicatoria al Caro, aveva prospettato una contrapposizione tra le due proposte editoriali: al «saggio» costituito da «queste poche [rime] in così breve corso di tempo, non composte, ma quasi cadute di bocca» seguirà un «giusto libro» le cui composizioni si mostreranno invece «con più maturo giudizio e con più sottil diligenza cavate fuor della penna». L'espressione usata dal commentatore,

---

<sup>16</sup> *Sonetti et Canzoni del S. Berardino Rota. Con l'Egloghe Pescatorie*, In Napoli. Appresso Gio. Maria Scotto. MDLX.

«quasi cadute di bocca», è di grande suggestione, ma alla lettura delle rime può lasciare perplessi, tanta è l'eleganza delle medesime e tanti sono gli artifici retorici che vi sono profusi. Personalmente tuttavia non ritengo la riserva sull'improvvisazione un cerimonioso atto d'ossequio da parte dell'Ammirato, ma credo sia in buona parte veritiera, e la stessa evoluzione all'interno dei trentasei sonetti parrebbe confermarne la veridicità nel passaggio dalle più contristate querele dei sonetti iniziali a un'afflizione che diviene progressivamente più rassegnata e nel contempo più cupa.

Un esempio si può cogliere dai sonetti dedicati al momento del trapasso, che in tre riprese nella raccolta è fatto materia dei versi. Nei sonetti II e III la scena mantiene una vividezza di rappresentazione che quasi ci porta al capezzale di Porzia, ad assistere all'umanissimo gesto del poeta chino a baciarle «l'una e l'altra man gelata e bianca»:

Io l'una e l'altra man gelata e bianca  
 Basciava in tanto, e non avea parole:  
 Fatto già pietra che si move e dole,  
 Sospira, geme, impallidisce, imbianca.  
 E baciando bagnava or questa or quella  
 Col fonte di quest'occhi, e co' sospiri  
 L'alabastro asciugava intorno intorno.

II, vv. 5-11

O ancora all'ultimo cenno della morente:

Soavemente i begli occhi volgea  
 Placida e lieta; e nel fiorito viso  
 Onesto foco in su la neve ardea.

III, vv. 9-11

Nei sonetti XVI e XVII il ricordo è molto più stemperato e trova spazio l'artificiosa similitudine del «Nuvoletto che 'l sole adombra e cuopra», ovvero la nebbia mortale che offusca i «begli occhi» della moglie, repentinamente sgombrata dal «sospir» che accompagna l'ultimo sguardo di Porzia, in un, quasi inatteso, riaprirsi delle palpebre. Inoltre più ancora che l'immagine di lei, mediata come si è detto da artifici metaforici, è il dolore di lui a farsi protagonista, il desiderio di una morte che lo ricongiunga all'amata: un trapasso psicologico dallo strazio per la fine dell'esistenza della persona amata al tormento per la propria perdita, che via via diviene quasi compiacimento della propria afflizione e autocommiserazione. Infine la medesima scena torna

alla fine della raccolta nel sonetto XXXIV, ormai completamente trasfigurata e quasi priva di connotati reali, con un centro di focalizzazione che si è spostato dal letto di morte al cielo, ove «amico stuolo / Sen già d'Angeli eletti e l'attendea»; intorno al capezzale non si assiste più ai teneri gesti del consorte in lacrime, a piangere sono «le Grazie e Onestate intorno / Al caro letto», mentre la chiusa del sonetto propone un'acutezza in tutto degna della poetica barocca:

E già sparito de la fronte il giorno,  
Temendo Amor non gli mancasse il foco,  
La face accese de' begli occhi al sole.

XXXIV, vv. 12-14

Dal commosso patetismo dei primi sonetti si è insomma passati a un anticipo di concettismo e nel contempo è maturato il distacco prodotto dalla morte, quasi a compimento di quel processo che i moderni psicologi chiamano elaborazione del lutto: nella chiusa del sonetto III la morente rivolge lo sguardo verso il coniuge e indirizzandogli un ultimo sorriso è tutta volta a consolarlo («E scoprendo le perle un picciol riso, / A me rivolta in be' modi dicea: / Godi, ch'io veggio aperto il paradiso»); ora, nel sonetto XXXIV, l'io del poeta è abbandonato solitario nel «mio gran duolo», mentre il «dolce spirto» è volto soltanto «al ciel», al quale tende «poco di me curando».

Il percorso poetico che tende a ricondurre le querele «quasi cadute di bocca» nell'alveo usuale delle parole «cavate fuor della penna» era reso più facile nel caso della perdita della moglie, rispetto a quella di un genitore o di un figlio, dalla tradizione algolagnica della poesia petrarchista, tanto che la prima terzina del sonetto XVIII, letta isolatamente, potrebbe senza meno rientrare in quel tema del compiacimento delle pene d'amore che largo spazio ebbe nella maniera cinquecentesca:

Sì novamente mi diletta e piace  
Il piangere e 'l dolermi, avenga ch'io  
Quanto convien non pianga e non mi doglia.

XVIII, vv. 9-11

Altri esempi si potrebbero addurre e servirebbero a illustrare l'apparente contraddizione tra la dichiarata immediatezza dell'effusione dolente e la studiata letterarietà delle espressioni poetiche: nel repertorio della poesia amorosa volgare non mancavano di certo le suggestioni per dare voce al cordoglio e le querele per la lontananza o per le



ripulse dell'amata potevano senza troppa fatica venire volte al compianto in morte, così come ampio spazio per l'imitazione poteva trovare lo stato psicologico, assai frequente nelle occorrenze luttuose, di chi non intende rinunciare alla consolazione offerta dal proprio stesso dolore, del quale sentimento una bella interpretazione è data nelle quartine del sonetto XXVIII:

L'usata forza e 'l suo vecchio costume  
 L'alato padre del vorace oblio  
 Per me tralasci e perda omai, perch'io  
 Non vo' che tempo il mio dolor consume.  
 Come fu novo e solo il dolce lume  
 Che ne l'alma destò nobil desio,  
 Così sempre più novo il dolor mio  
 Lacrime stilli al cor, sospiri allume.

XXVIII, vv. 1-8

Altre situazioni topiche della poesia amorosa, come ad esempio l'apparizione in sogno dell'amata, che si ripete in tre diversi momenti dei *Sonetti in morte*, potevano agevolmente soccorrere l'ispirazione, confermando ancora una volta l'ipotesi che abbiamo proposto a giustificare l'ibrida mescolanza di spontaneità e convenzione, di sincerità degli affetti e artificio nell'espressione che è riconoscibile nella poesia funeraria del Rota. Le stesse ragioni spiegano il numero poco rilevante di varianti tra la versione dei *Sonetti* editi nel 1560 e quella definitiva andata in stampa nel 1572: benché composte dettando e «quasi cadute di bocca», le rime per Porzia uscirono vicine alla perfezione dalla mente dell'autore. La distanza tra la prima e l'ultima versione non è data tanto dai rimaneggiamenti, che furono contenuti e inferiori alle abitudini scrittorie del Rota, il quale sottopose ad esempio le sue composizioni latine a un lavoro molto più intenso; tale distanza è da indagare invece nelle espunzioni, che furono piuttosto significative, già dal punto di vista numerico: quattordici dei trentasei sonetti composti nell'immediatezza del lutto non furono riproposti nell'edizione delle *Rime*.

In taluni casi la censura pare ovvia e comprensibile: il sonetto III, così vicino nel tema e nello svolgimento al II, poté essere espunto come troppo ripetitivo; allo stesso modo, dei tre sonetti dedicati alle apparizioni oniriche di Porzia, uno soltanto si salvò dalle forbici; il bisticcio del sonetto XXXII, tutto retto da una capziosa protesta contro la moglie, accusata di avere avuto il torto di premorirgli, venne opportunamente accantonato; e così altre prove poco riuscite come il

sonetto XXIII o il XXIX. Altre espunzioni lasciano invece perplessi e a tutta prima sorprendono non poco. Ad esempio il sonetto XXVIII di cui ho citato prima la quartina con la bella immagine del tempo, «alato padre del vorace oblio»; o il sonetto XXIV in cui l'ultima terzina torna con efficacia a dipingere il tempo e la nuova percezione del medesimo dopo la scomparsa di Porzia: «Caro mio tempo, or quando aura o faville / Sparver sì tosto? e da qui innanzi avrai / Per mio mal tronche l'ale e zoppo il piede». Se, almeno da parte mia, non si riescono a intendere le ragioni che hanno determinato il rifiuto di tali testi, di altri invece i giudizi di gusto o di opportunità che hanno indotto alla rinuncia sembrano maggiormente intelligibili e forniscono anzi spunti di riflessione per cogliere al meglio l'atteggiamento del poeta durante la composizione dei sonetti e in seguito nell'allestimento della raccolta. In generale si può affermare che il Rota intese sottrarre alla divulgazione pubblica (non dimentichiamo che la pubblicazione dei *Sonetti in morte* fu tirata in soli cento esemplari e donata esclusivamente agli amici) quei testi in cui era più prepotentemente percepibile il dramma familiare e personale, in cui i versi aprivano più ampi spiragli verso l'intimità dolorosa del cordoglio. In altri termini, l'attività autocensoria mirò a colpire laddove l'effusione dell'animo fu più sincera, laddove con ottica moderna si direbbe che l'ispirazione fosse più spontanea e sentita.

Il primo esempio è il sonetto VII in cui è rappresentata una circostanza molto singolare che conosciamo attraverso il racconto fattone nelle *Annotazioni* dell'Ammirato: «il nostro poeta, volendosi serbare alcuna memorabile cosa della sua donna poi che lei serbar non potea, ricordandosi della grandissima fede che mentre visse l'avea portato, non ostante che sepolita fusse, mandò il seguente giorno un cavaliere suo nipote e fe' schiodare il legno ov'era riposta, e di dito le trasse l'anello della fede, segno di matrimonio, e quello al suo si pose». La macabra operazione è trasfigurata nei versi, che mantengono tuttavia tratti descrittivi realistici e forse proprio per questo vennero avvertiti come inadatti ad essere accolti nel canzoniere: presumo che a muovere l'autocensura sia stata proprio la terzina in cui è rappresentato il passaggio dell'anello dalla mano del cadavere a quelle del poeta, che al nostro gusto risulta invece di grande suggestione ed efficacia:

Ecco ch'io la t'involò, ecco ne spoglio  
 Il freddo avorio che l'ornava, e vesto  
 La mia più assai che la tua mano essangue.

VII, vv. 9-11

Suona persino inadeguato su questo punto il commento dell'Ammirato quando riduce il tenerissimo gesto dello sfilare la fede nuziale dall'anulare della defunta per conservarlo al proprio alla stregua di una superficiale idolatria, quasi una sorta di feticismo: «È così fatta la virtù e potenza d'amore, che sì come amando l'anima si ama eziandio il corpo, così ancora insieme col corpo tutte l'altre cose ad esso corpo congiunte amiamo, ond'è che e vesti, e veli, e guanti s'abbiano il più delle volte in grandissimo pregio per rispetto della cosa che si ama».

Il sonetto decimo, egualmente espunto e a mio avviso altrettanto a torto, ha nuovamente per protagonista un oggetto reale, un gelsomino tanto caro a Porzia, solita inaffiarlo ogni giorno, e che dopo la morte di lei ha perso tutti i fiori e pare quasi inaridirsi. La consolatoria che gli indirizza il poeta, promettendo di irrigarlo quotidianamente con le proprie lacrime è atta a commuovere ed efficace nella sua immediatezza, e tuttavia neanch'essa si salvò, scontando forse la colpa di riferire particolari sentiti già troppo intimi ed estranei al canone della poesia amorosa, quasi che la presenza dell'annaffiatoio di cristallo manovrato da Porzia, «picciol vetro e puro», potesse turbare le rarefatte atmosfere della maniera petrarchista.

Il sonetto XXXI, meno riuscito poeticamente dei precedenti, pure non per questo sconta lo stesso destino, ma per la presenza anche in esso di tratti e notizie personali, dalla dichiarazione della data della morte di Porzia alle figure dei figli, «dolci sei pegni», ai quali il poeta si rivolge direttamente dettando il proprio epitaffio. È come se l'intrusione di elementi concreti nello sconcolato orizzonte del proprio cordoglio rendesse troppo densa una materia che si vuole invece rendere il più possibile astratta e tenue. Così la revisione autocensoria cancella anche il sonetto XXXIII il cui *incipit*, che appare quasi un grido di dolore, ci pare invece riuscire a raffigurare al meglio la condizione psicologica del lutto:

Ahi, ch'io son nulla, e nulla esser mi piace:  
Io non son io, né voglio esser più io,  
Strano dolor, mal grado esser già mio,  
Né la lingua, né 'l cor anco si tace.

XXXIII, vv. 1-4

È difficile dire se sia stata una scelta di pudore o di poetica a convincere Berardino a cancellare dal novero delle composizioni da concedere alla pubblica lettura quelle più personali, quelle in cui gli stereotipi del lamento si tingono di dettagli reali, la fede nuziale, il gelsomino

mino, il colloquio coi figli, quasi che divulgate venissero a violare l'intimità dei rapporti familiari. In conclusione, e non soltanto in omaggio all'Accademia Pontaniana che ci ospita, si potrebbe definire diversamente quella tensione tra sfogo poetico e volontà di accomodarne gli esiti in forma letteraria compiuta che era stata posta inizialmente come ipotesi interpretativa: si potrebbe definirla come tensione tra due diversi modelli poetici, tra due diversi maestri, Pontano e Bembo, non senza manifestare un qualche rammarico per il fatto che il secondo abbia finito per prevalere sul primo, per il fatto che Berardino non abbia seguito più convintamente quella via, così felicemente indicata dal cantore di Ariadna, della trasfigurazione poetica del quotidiano, che abbia voluto far prevalere una poetica del decoro sul più vitale istinto di una musa educata ai fulgori pontaniani.

DOMENICO CHIODO  
(Università di ??????????)